Bianca Concolino Mancini Abram, « Métathéâtre et folie
dans la comédie de la Renaissance »,
Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. 51-64,
mis en ligne en Mars 2010,
URL stable <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>.

Collection : Regards croisés sur la scène européenne
est publié par le **Centre d'Études Supérieures de la Renaissance**
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Responsable de la publication
Philippe Vendrix

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

Mentions légales
Copyright © 2010 - CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de création
Mars 2010

Métathéâtre et folie dans la comédie de la Renaissance

Bianca Concolino Mancini Abram
Université de Poitiers, FORELL, CESR

« Nouvelle hantise succédant à la lèpre », la folie, selon Michel Foucault, suscite, tout comme elle, « des réactions de mise à l'écart, d'exclusion, de purification ». D'un point de vue général, la folie est liée à l'univers secret de l'homme, à ses rêves, à ses faiblesses, à ses illusions, à son désespoir, et la passion désespérée conduit presque toujours à la folie ou à la mort (Foucault,1972 : 18-35). Au théâtre, si dans la tragédie la folie est souvent associée à la mort, dans l'univers comique, en revanche, elle apparaît sous différentes formes généralement au service d'intrigues amoureuses compliquées.

Ces différents aspects de la folie correspondent à des types, qui se définissent par leur place et leur utilité dans la comédie. L'entreprise amoureuse elle-même, par exemple, se présente parfois comme une folie, par laquelle les protagonistes, souvent des femmes, se mettent dans des situations périlleuses pour assouvir leur passion.

Dans les comédies, la folie peut aussi devenir une des formes de la raison même, paradoxale certes, mais qui découvre et dénonce l'aveuglement et la médiocrité des autres. La folie devient alors une forme de clairvoyance qui permet à certains personnages, qui voient au-delà des apparences, de dénoncer une réalité imperceptible aux autres. Ainsi des serviteurs se voient-ils parfois traiter de fous, lorsqu'ils osent exprimer une vision du monde différente de celle des autres.

Dans *La Mandragore* de Machiavel, c'est encore un autre type de folie qui est mis en scène. Le personnage de Nicia n'est pas seulement un mari trompé qui, suivant la tradition, fait les frais de la *beffa*. Marié à une femme aussi belle que lui est riche, Nicia souffre néanmoins du malheur de ne pas avoir d'enfants. Et tout le mécanisme de la comédie repose sur sa frustration et sur son désir de tout faire pour y remédier. Sa folie se reconnaît non seulement à la facilité, par laquelle on

lui fait croire les plus *folles* et les plus invraisemblables théories, mais surtout par sa façon de rester figé dans des certitudes absolues. De manière symétrique, la « sagesse » ou la raison de sa femme Lucrezia s'exprime par sa maîtrise du monde réel et par son habileté à profiter des circonstances (Ferroni, 1972 :95-101).

Et pour finir, dans la comédie il y a la folie simulée, qui se met en scène et se représente à l'envi. Par son statut, la folie autorise les états d'âme et les comportements les plus extravagants, aussi, simulée, devient-elle le travestissement par excellence, un déguisement de l'esprit, qui ouvre la voie aux jeux les plus subtils.

Dans les comédies italiennes de la Renaissance, où l'être et le paraître se superposent et s'enchevêtrent, où bien souvent les personnages ne sont pas ce qu'ils semblent, la folie *aussi* joue de son apparence, se présente comme un reflet d'elle-même, comme une variation sur le registre du faux-semblant. Et parce que la folie, comme le savoir, perturbe et inquiète, elle suscite des réactions qui oscillent entre la peur et la fascination. Dans une comédie, que nous allons analyser plus loin, la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli[1], les deux protagonistes, d'abord rivales et par la suite alliées, sous des apparences diamétralement opposées ont au fond un comportement similaire. La première, Drusilla, met à profit une renommée de savante et un habit de pèlerin pour réaliser son désir secret en cachant son identité, tandis que la seconde, Lepida, simule la folie pour échapper à une situation qu'elle refuse.

Avant d'analyser *La Pellegrina*, il nous paraît intéressant d'évoquer le procédé du « théâtre dans le théâtre » utilisé dans deux autres comédies des *Intronati,* l'académie siennoise fondée par Alessandro Piccolomini en 1530[2]. Les *Intronati* en général, et Piccolomini en particulier, montrent dans leurs comédies un penchant évident pour le travestissement, thème omniprésent dans le théâtre depuis Plaute et qui connaît à la Renaissance une véritable fortune, grâce aux apports et aux enrichissements de nombreux auteurs italiens et étrangers[3]. Le travestissement

1. Girolamo Bargagli naît à Sienne en 1537. Il entre assez jeune dans l'Académie des *Intronati* où il prend le nom de *Il Materiale*. Après avoir accompli des études littéraires, il suit des cours de droit à l'université de Sienne. Il est ensuite nommé juge à la cour de Florence, où il demeure jusqu'en 1567, année de son retour à Sienne. L'exercice de sa profession l'amènera encore à Florence et à Gênes. Il participe aux exercices littéraires de l'Académie, notamment avec un *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (Siena, 1572). Il meurt encore jeune, en mars 1587.
2. Sur l'académie des *Intronati*, son histoire et son programme culturel, voir Cerreta, 1960 ; Borsellino, 1974 ; Seragnoli, 1980.
3. Sur la fortune des *Ingannati* et du thème du travestissement dans la comédie italienne de la

introduit dans la comédie une opposition entre *être* et *paraître* et donc la coexistence de deux réalités opposées, qui séparent les personnages en deux camps : d'un côté, ceux qui sont informés du travestissement du (ou des) personnages, et de l'autre, ceux qui l'ignorent. Il y a alors sur scène une représentation au second degré, lorsque les personnages bernés par le travestissement ont sous les yeux une réalité fictive. Le public se trouve alors placé dans une position privilégiée, puisqu'il dispose de tous les éléments pour comprendre la situation et profiter pleinement des malentendus et des quiproquos[4]. On trouve des situations de ce type dans le théâtre des *Intronati*, et notamment dans deux comédies : *Gli Ingannati*, de 1531 et *l'Hortensio* de 1560.

Dans *Gli Ingannati*, Lelia est amoureuse de Flamminio, qui l'aimait jadis, mais qui l'a oubliée et qui aime maintenant une autre femme, Isabella, mais celle-ci ne l'aime pas en retour. Lelia, dans l'espoir de reconquérir l'amour de Flamminio décide de se déguiser en garçon, sous le nom de Fabio, et entre comme valet à son service. Dans un premier temps, la ruse de Lelia semble lui réussir, mais assez vite la situation se complique, car Flamminio l'envoie en tant que Fabio auprès d'Isabella pour parler en sa faveur. Isabella, de son côté, loin d'être réceptive aux espoirs de Flamminio, s'éprend du beau messager (Fabio-Lelia). Lelia se trouve alors dans une situation doublement défavorable, puisque, d'une part, l'homme qu'elle aime est tourné vers une autre femme, de l'autre, elle est, à son corps défendant, objet de désir de la part de cette femme. Le problème est difficilement soluble, puisqu'on est en présence d'un véritable cercle vicieux où le bonheur d'un personnage constitue l'obstacle au bonheur d'un autre. Lelia exprime le malaise de jouer un double rôle et d'être aimée non pour son être mais pour son paraître, ce qui sera la condition obligée de toutes les héroïnes des *Intronati*.

Cette situation est montrée de façon particulièrement claire dans une scène, où Isabella profite de la visite de Fabio (Lelia) pour lui voler un baiser. Deux serviteurs, Crivello et Scatizza, sont témoins de cet incident et c'est au travers de leur récit suggestif que le public en aura connaissance :

Renaissance cf. Concolino, 1988.

4. Dans ce genre de comédies, le comique joue à deux niveaux : un premier fondé sur le sentiment de supériorité du spectateur face aux personnages trompés et un deuxième qui est fondé sur la sympathie et la complicité entre le spectateur et le protagoniste (Orlando, 1978 : 51 ; Bergson, 1956 : 74-75).

Isabella	Udite : vi volete partire ?
Scatizza	Basciala, che ti venga il cancaro ;
Crivello	L'ha paura di non esser veduta ;
Lelia	Orsù. Tornatevi in casa ;
Isabella	Voglio una grazia da voi
Lelia	Quale ?
Isabella	Entrate un poco dentro all'uscio ;
Scatizza	La cosa è fatta ;
Isabella	Oh voi sète salvatico ;
Lelia	Noi sarem veduti
Crivello	Ohimé, ohimé, ohimé. O seccareccio, altrettanto a me !
Scatizza	Non ti diss'io che la baciarebbe (II, 6) [5] ?

Le « chœur à quatre voix » souligne bien le caractère métathéâtral de cette scène. Il y a deux niveaux de public, simultanément présents dans et hors de la pièce. Crivello et Scatizza, en tant que public interne, ont la fonction de renvoyer l'image illusoire de l'amour de Lelia-Fabio pour Isabella et sa trahison à l'égard de son maître Flamminio, tandis que le public externe reconnaît la tromperie de l'un et rit de la naïveté des autres. Devant la scène qui s'offre à leurs yeux, Crivello et Scatizza ne peuvent pas s'empêcher de prendre pour vrai ce qu'ils croient avoir vu. Leur cas n'est pas isolé, car au cours de la comédie presque tous les personnages sont éblouis et trompés par l'apparence à tel point que, pour souligner ce caractère illusoire de la vision, le mot *cieco (aveugle)* revient à plusieurs reprises dans la comédie.

L'effet de « trompe-l'œil » de cette scène est d'autant mieux réussi que celle-ci n'est pas soumise directement aux regards des spectateurs : tout se passe derrière la porte entrebâillée d'Isabella et ce sont les paroles des deux serviteurs qui en rendent compte. Le caractère transgressif du baiser, *de facto* homosexuel, entre Lelia et Isabella, conduit les auteurs à soustraire cette scène du regard des spectateurs. L'intérêt de la scène réside dans le fait que les serviteurs ne racontent pas *à proprement parler* ce qu'ils voient et que leurs paroles suggèrent l'image d'effusions qui peut-être ne s'arrêtent pas à un simple baiser. Les auteurs font appel à l'imagination du public, en suggérant beaucoup de choses à partir d'un petit nombre d'éléments savamment disposés.

5. « *Isabella* : Attendez, vous voulez déjà partir ? / *Scatizza* – Embrasse-la, bougre de bougre ! / *Crivello* – Elle a peur d'être vue ; / *Lelia* – Allez, retournez donc chez vous ! / *Isabella* – Je vous demande une faveur ; / *Lelia* – Laquelle ? / *Isabella* – Venez donc un peu à l'intérieur ; / *Scatizza* – L'affaire est dans le sac ! / *Isabella* – Oh quel sauvage vous faites ! / *Lelia* – On va nous voir ; / *Crivello* – Aïe, aïe, aïe. Mince alors, moi aussi je veux la même chose ! / *Scatizza* – Je t'avais bien dit qu'il l'embrasserait ! ». Intronati, *Gli Ingannati*, 1977.

Ce même procédé revient avec force dans *l'Hortensio*[6]. Dans cette comédie, Hortensio est dans la même situation que Fabio / Lelia dans *Gli Ingannati*. Il s'agit aussi d'une femme que tout le monde prend pour un homme, à cette différence près qu'Hortensio n'a pas choisi cette situation. « Il » subit les conséquences d'un choix fait au moment de sa naissance, où par intérêt il avait été présenté à tous comme un petit garçon. Quand le rideau se lève, Hortensio sent le piège de sa fausse identité se refermer sur lui. Sa mère est morte et, suivant le testament de son père, Hortensio doit se marier dans sa dix-huitième année, faute de quoi il serait privé de son héritage. La fiancée choisie est une charmante jeune fille, qui habite la maison voisine. Cette situation renvoie à l'épisode de Ifi et Iante dans les *Métamophoses* d'Ovide, où Ifi, que tout le monde prend pour un homme, doit épouser Iante. Dans les *Métamorphoses*, la déesse Isis, émue par la douleur de Ifi va la transformer en garçon avant la nuit de noces[7]. Dans l'*Hortensio*, en revanche, pour compliquer davantage la situation, le protagoniste tombe amoureux – doit-on dire amoureuse ? – de son meilleur ami, Leandro et pour donner libre cours à sa passion Hortensio se crée un double féminin, Célia. Hortensio est donc obligé d'assumer pleinement une double identité vis-à-vis de Leandro : il est tour à tour l'ami complice et l'amante passionnée. Cette étrange situation, à la limite de la schizophrénie, lui apporte un double fardeau de problèmes, comme il le dit lui-même au public :

> Doveva pur contentarsi la fortuna d'havermi fatta nascere femina, senza volere, che finta maschio, sopportassi gli affanni d'homo e di donna insieme (I,1)[8] ;

Hortensio a raison lorsqu'il décrit sa situation comme un labyrinthe dans lequel il risque de perdre sa lucidité :

> Hora vedete in che labirinto mi ritrovo[9] !

L'histoire d'amour avec Leandro ne peut que se dérouler suivant un mise en scène soigneusement orchestrée par Hortensio. Leandro et Celia se retrouvent la nuit, dans une obscurité totale. Lorsque Leandro commence à s'impatienter et désire voir Celia en plein jour, Hortensio met en place une mise en scène à sa

6. Sur l'utilisation du travestissement dans *l'Hortensio* cf. Concolino 1998 et 1999.
7. Ovide, *Métamorphoses*, 1966, IX, 681-718, p. 248-252.
8. « Le destin aurait dû se contenter de me faire naître femme, sans vouloir en plus, sous l'apparence d'un homme, me faire supporter à la fois les soucis d'un homme et ceux d'une femme ». Intronati, *Hortensio,* 1572.
9. « Voyez donc dans quel labyrinthe je me trouve ».

seule intention. Il lui donne rendez-vous sous la fenêtre de sa chambre (qui est aussi la chambre de Celia) et c'est ainsi que cette fenêtre devient une sorte de scène dans la scène, dont le seul spectateur est Leandro, qui assiste passivement au spectacle qu'on lui présente. Lorsque Leandro demande à Celia de se montrer davantage afin qu'il puisse mieux la voir, celle-ci invoque la présence de personnages imaginaires, censés se trouver à l'intérieur de la chambre, et elle va jusqu'à simuler un dialogue fictif avec ces personnages, inventés pour la circonstance. Cette trouvaille parachève la construction de l'édifice illusoire, en donnant une touche de vraisemblance à la mise en scène, pur produit de l'imagination, comme Hortensio le soulignera au public :

> Io ho fatto restare Leandro tutto contento, di modo che gli basterà questo per parecchi giorni. Quanto può l'imaginatione ! (III, 6)[10].

Le bref dialogue d'Hortensio / Celia avec Leandro a, en effet, laissé beaucoup d'espace à l'imagination des deux publics : le public des spectateurs réels qui possède assez d'informations pour pouvoir décoder les discours, et le public interne à la fiction, Leandro, qui imagine ce qu'Hortensio lui suggère.

Le mécanisme de l'*Hortensio* repose sur la manipulation des personnages, rendue possible par la maîtrise de l'espace autant que du discours. Dans la *Pellegrina,* écrite en 1567 par Girolamo Bargagli, l'habileté rhétorique et le travestissement sont encore une fois les clés de l'intrigue[11].

La « Pellegrina », c'est Drusilla, une jeune femme espagnole qui arrive à Pise, sous le prétexte d'un pèlerinage à Notre-Dame de Lorette, mais en réalité pour retrouver l'homme qu'elle a aimé, Lucrezio. Elle avait rencontré ce gentilhomme pisan en Espagne et l'avait épousé en secret, mais une accumulation de circonstances malheureuses les avait séparés. À présent, Lucrezio croit Drusilla morte, et Drusilla, de son côté, croit Lucrezio infidèle. Il est vrai que Lucrezio, bien qu'il n'ait pas oublié Drusilla, s'est laissé convaincre par son entourage d'épouser la jeune Lepida, mais comme cette dernière est amoureuse d'un autre homme, elle

10. « J'ai laissé Leandro tout content, de sorte que cela lui suffira pour plusieurs jours. Voyez donc ce que peut faire l'imagination ! ».
11. Sur l'utilisation savante de la rhétorique conjuguée au travestissement dans *La Pellegrina* cf. Concolino, 2000 et 2002.

cherche par tous les moyens à retarder ce mariage et c'est ainsi qu'elle en vient à se faire passer pour folle.

Au lever de rideau, Drusilla arrive à Pise, en compagnie de son fidèle serviteur Ricciardo dans l'espoir de retrouver Lucrezio. Comme elle porte un habit de pèlerin et se fait appeler Veronica, nul ne connaît sa véritable identité. En outre, l'imagination populaire et la rumeur lui attribuent des talents de guérisseuse et des pouvoirs magiques. Si sa renommée de savante est pour l'essentiel infondée, en revanche elle a une excellente capacité d'écoute et maîtrise l'art de manipuler les autres. C'est dans la scène 7 de l'acte II que Drusilla déploie au mieux ses talents. Lucrezio se rend chez elle pour lui demander conseil à propos de son mariage avec une jeune femme, qui est peut-être folle. Face à son ancien amant, Drusilla, protégée par son déguisement, puisqu'elle porte un voile qui lui cache le visage, et placée par son interlocuteur en position de confidente, peut à la fois poser des questions, apprendre ce qu'elle veut et essayer de modifier la situation à son avantage.

Comme dans *l'Hortensio* on peut parler ici de « théâtre dans le théâtre », puisque l'action se déroule suivant une mise en scène soigneusement réglée par Drusilla et devant les yeux d'un spectateur interne, mais cette fois averti, son serviteur Ricciardo. D'ailleurs, Ricciardo interrompt la scène juste à temps, à un moment où, sous le coup de l'émotion, Drusilla risquait de se trahir :

> Io sto col tremo o ch'egli non la riconosca o ch'ella non si scuopra. Signora, è bene che vi spidiate (II,7)[12].

La Pellegrina met en scène une double intrigue. Au personnage de Drusilla correspond, dans la deuxième intrigue, le personnage de Lepida. Les deux femmes sont liées étroitement par Lucrezio, ancien amant de Drusilla et fiancé de Lepida,

12. « J'ai peur qu'il ne la reconnaisse ou qu'elle ne se trahisse. Madame, il faudrait vous dépêcher ». Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, 1971. Publiée à Sienne en 1589, *La Pellegrina* ne sera jamais représentée du vivant de Girolamo Bargagli, C'est en 1589 que Scipione Bargagli, le frère de Girolamo, parvient à la faire jouer, à l'occasion des noces de la princesse Christine de Lorraine, nièce de Catherine de Médicis et de Fernand de Médicis. Scipione Bargagli, dans le but de rendre hommage à l'épouse de Ferdinand de Médicis, changera la nationalité de la protagoniste, Drusilla, d'espagnole en française. Cela ne sera pas la seule modification : afin d'éviter la censure ecclésiastique, particulièrement sévère à la fin du XVI^e^ siècle, les scènes où la polémique contre la corruption de l'Église était particulièrement vive seront supprimées. Le texte original se trouve dans *l'editio princeps* et il a été rétabli dans l'édition de Florindo Cerreta que nous avons utilisée ici.

et cette étrange situation les rapproche autant qu'elle les oppose. Drusilla souligne avec finesse ce paradoxe :

> Ma guardate, di grazia, quanto noi siamo contrarie in questa parte. Io fo quel ch'io fo solo per avere Lucrezio, ed ella fa quel che fa solo per non averlo (III,10)[13].

Drusilla et Lepida sont en outre liées, au-delà des apparences, par leur comportement. Toutes les deux, par un amour sincère, non pas du même homme, mais de deux hommes différents, se font passer pour ce qu'elles ne sont pas et cachent la vérité. L'une simule, l'autre dissimule. Pour cacher sa grossesse, Lepida prend un masque plus subtil et plus insolite que celui de Drusilla, le masque de la folie. Ce masque, comme on le rappelait plus haut, n'est pas un déguisement comme un autre, non seulement parce qu'il concerne la personnalité même du personnage plutôt que son apparence physique ou son statut social, mais aussi parce qu'il a quelque chose d'absolu, dans la liberté qu'il offre à celui qui le porte d'échapper à toute logique et à toutes justifications de ses actes. Cette folie « affichée » renvoie aussi à son contraire, à la normalité qui cache parfois une folie enfouie et autrement plus dangereuse.

> Ci sono tanti matti che cercano di farsi passare per savi, (II, 6)[14].

dira la nourrice Giglietta à Lepida, pour la réconforter.

« Si la folie est un masque » rappelait Jean Rousset, « la folie feinte est le masque d'un masque, un surdéguisement » (Rousset, 1954 : 57). Dans *la Pellegrina* on trouve en effet réunis deux aspects de la folie. Il y a tout d'abord la folie amoureuse, que les *Intronati* avaient déjà illustrée dans *Gli Ingannati* et dans l'*Hortensio*, et qui pousse ici Drusilla et Lepida à braver les conventions sociales et à prendre des risques considérables. Ricciardo souligne cette analogie de comportement et de motivation entre les deux protagonistes, lorsqu'il dit à Drusilla :

> Mi fa quasi stare in dubbio chi di voi due abbia fatto maggior dimostrazione d'amore ; o voi a mettervi in sì lungo pellegrinaggio o ella col farsi tener matta. (III, 10)[15].

13. « Mais voyez donc, de grâce, à quel point nous sommes opposées dans cette affaire ! Moi, je fais ce que je fais uniquement que pour avoir Lucrezio et, elle, elle fait ce qu'elle fait uniquement pour ne pas l'avoir ».
14. « Il y a tellement de fous qui se font passer pour sages ». Comme l'a souligné Florindo Cerreta, la situation de Lepida a un modèle célèbre, Maddalena, la protagoniste d'une comédie de Anton Francesco Grazzini, *La Spiritata*. (Cerreta, 1971).
15. « J'en suis presque à me demander laquelle de vous deux a donné la plus grande preuve d'amour :

À côté de cette folie, il y a celle que Jean Rousset appelle la « folie-jeu », celle qui « plaque sur l'être un personnage factice et provisoire, endossé comme un vêtement ». Cette folie et ce jeu sont le contraire de la vraie folie déchirante, qui est un véritable arrachement de tous les voiles et une marche vers le secret de l'être, une « descente aux enfers » (*Ibidem*). Ainsi simulée, la folie devient alors la forme la plus pure du *quiproquo* et trouve dans le paradoxe sa forme la plus accomplie. Lorsque, par exemple, Lepida montre aux autres le (faux) visage de sa folie, elle interroge tout de suite après sa nourrice Giglietta, pour savoir si elle a bien joué son rôle.

> Sono stata niente savia nel far la matta[16] ?

demande Lepida à Giglietta pour s'entendre répondre :

> Quelli atti, quelle parole, quelli spropositi non potevano esser più a proposito (III, 6)[17].

Giglietta, d'ailleurs, fournit à Lepida le « mode d'emploi » de cette folie :

> Basta che un'ora o due del giorno tu faccia qualche pazzia stravagante, nondimeno egli è ben fatto, perché la cosa paia più verisimile, il mostrar del continuo e negli atti e nelle parole una certa balordaggine (II, 2)[18].

L'effet comique de ce jeu fondé sur le non-sens est certain, surtout si on l'imagine accompagné par une gestuelle appropriée. On en a des exemples savoureux dans les scènes où Lepida « fait la folle » devant son père ou devant les serviteurs. Cependant, hormis cette démonstration caricaturale, le caractère inquiétant de la folie demeure, même lorsqu'elle est simulée. Dans *la Pellegrina* les personnages abusés par le jeu de Lepida sont évidemment très inquiets pour elle, mais à un certain moment Giglietta elle-même, pourtant informée du stratagème, avoue avoir été presque prise au jeu :

> Ti prometto ch'io stavo quasi per credere che tu non fossi diventata matta da dovero[19] (II,6).

vous, en vous engageant dans un si long pèlerinage, ou elle en se faisant passer pour folle ».

16. « N'ai-je pas savamment fait la folle ? ».
17. « Ces actes, ces paroles, ces propos sans queue ni tête ne pouvaient pas être plus à propos ».
18. « Il suffit qu'une heure ou deux par jour tu fasses quelque folie extravagante, néanmoins il serait bien, pour que la chose paraisse plus vraisemblable, de montrer tout le temps et dans tes actes et dans tes paroles une certaine bizarrerie ».
19. « Je t'assure que j'étais presque sur le point de croire que tu étais devenue folle pour de vrai ».

La folie représente « l'irruption de la monstruosité dans un monde qui tente de la conjurer, ne serait-ce qu'en la tenant cachée » (Celse, 1981 : 51). On peut dire, alors, que la comédie réalise le passage de la *folie cachée* et tenue à l'écart à la *folie qui cache* et tient les autres éloignés. Le masque de la folie devient ainsi pour le personnage qui l'utilise un moyen infaillible de s'isoler, un véritable écran qui le protège du regard des autres et lui permet de cacher ses secrets[20].

20. Le thème de la folie « mise en scène » aura un énorme succès et sera utilisé par nombre d'auteurs italiens longtemps après la Renaissance. Ainsi, par exemple, Luigi Pirandello représentera-t-il au XX^e^ siècle, avec la force que l'on sait, le théâtre dans le théâtre et la folie, aussi bien réelle que simulée. Dans son *Enrico IV*, pour ne citer qu'une seule oeuvre particulièrement emblématique, le protagoniste devient fou après une chute de cheval. Lorsque dix ans plus tard il retrouve sa lucidité, il prend conscience de l'absurdité du monde qui l'entoure et, pour y échapper, il choisit de simuler définitivement la folie.

Bibliographie

Œuvres citées

Bargagli, Girolamo, *Dialogo de'giuochi che nelle veggghie sanesi si usano di fare* (éd. Riccardo Bruscagli, Siena : Accademia senese degli Intronati, 1982).

Ovide, *Métamorphoses* (éd. et trad. Joseph Chamonard, Paris : Flammarion, 1966).

Corpus des comédies

Bargagli, Girolamo, *La Pellegrina* (éd. Florindo Cerreta, Firenze : Olschki, 1971).

Intronati, *Gli Ingannati*, dans *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento* (éd. Guido Davico Bonino, Torino : Einaudi, 1977), t. 2, p. 92-183.

—, *Hortensio* (Siena : Luca Bonetti, 1572).

Ouvrages critiques

Bergson, Henri, *Le Rire* (Paris : P.U.F., 1956).

Borsellino, Nino, *Rozzi e Intronati* (Roma : Bulzoni, 1974).

—, « Bargagli Girolamo », dans *Dizionario biografico degli Italiani* (Roma : 1964).

Cerreta, Florindo, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo del Cinquecento* (Siena : Accademia Senese degli Intronati, 1960).

—, « Introduzione », dans G.Bargagli, *La Pellegrina* (Firenze : Olschki, 1971).

Concolino Mancini Abram, Bianca, « Travestimenti, Inganni e scambi nella commedia del Cinquecento », dans *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXLVII (1988-89), p.199-228.

—, « *Concettismo*, et *Quiproquo* dans *la Pellegrina* de Girolamo Bargagli », dans *Figures à l'Italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque* (CIRRI, Université Paris III Sorbonne Nouvelle) p. 1101-1120.

—, « *À mots couverts* : déguisement et réticence dans la comédie italienne de la Renaissance », dans *La Réticence* (Poitiers : La Licorne, 2002), p. 241-248.

—, « Cecità, simulazione e dissimulazione nell'*Hortensio* degli Intronati »,

dans *Regards sur la Renaissance Italienne, Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille* (Université de Paris X-Nanterre, 1998), p. 221-228.

—, « *Faux semblants* : Sguardi e malintesi nel teatro del '500 », dans *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo* (a cura di F. Zambon e F. Rosa, Trento : 1999), p. 123-133.

Ferroni, Giulio, *« Mutazione » e « riscontro » nel teatro di Machiavelli* (Roma : Bulzoni, 1972), p. 95-101.

Foucault, Michel, « *Stultifera navis* », dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1972), p. 18-35.

Orlando, Francesco, « Per la teoria » dans *Lettura freudiana del Misanthrope* (Torino : Einaudi, 1978).

Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque* (Paris : Corti, 1954).

Seragnoli, Daniele, *Il teatro a Siena nel Cinquecento* (Roma : Bulzoni, 1980).